

АРСЕН АЛЕКСАНДР



ДОНАТЕЛЛО

перевод Ольги Кавецкой



Арсен Александр

ДОНАТЕЛЛО

критическая биография

Перевод с французского Ольги Кавецкой



Тверь
2015

Александр, Арсен

Донателло. – Тверь, 2015. – 141 с.

Данная биография Донателло, великого итальянского скульптора раннего Ренессанса, является одной из лучших книг о нем. Написанная более ста лет назад французским исследователем Арсеном Александром, она (как все настоящие произведения) не потеряла значимости и ныне.

Перевод выполнен Ольгой Кавецкой (р. в 1987 г.) – поэтом, писателем, переводчиком, военным историком.

ISBN 978-5-9905042-8-8

© Ольга Кавецкая, перевод, оформление, макет, 2015 г.

Предисловие переводчика

Причинами, побудившими меня к переводу данного труда, являются исследовательская проницательность автора и графически-четкая структура повествования, оживленная меткими поэтическими замечаниями.

Великий скульптор и человек, Донателло, предстает здесь перед читателем столь явственно, будто присутствие живого человека, а прозорливое описание его произведений раскрывает их сложную сущность и придает им наглядность иллюстраций.

Перевод выполнен с принадлежащего мне издания 1904 года (Париж, издатель Анри Лоран). В книге использовано несколько иллюстраций оригинала, которые не потеряли ясности и обладают особым драматическим очарованием.

15 ноября 2014 г.

ДОНАТЕЛЛО

I

Ренессансом принято называть период, когда искусство (с определенной точки зрения) перестало возрождаться.

В самом деле, историки, критики и ценители искусства, введенные в заблуждение изобилием произведений, значимостью отдельных известных личностей, даже определенной уверенностью средств, определенной правильностью формы, которую можно принять за совершенство, взяли за отправную точку то, что в действительности являлось точкой прибытия.

Но если посмотреть внимательнее, то можно увидеть, что характерная особенность Ренессанса — это склонность людей искусства вдохновляться идеями и формами, происходящими из иных времен, иных краев, иного общества, чем их собственное. Другими словами, подражание, если оно не занимает полностью место творчества, смешивается с ним: область размышления и условностей следует за областью свободного изобретения и произвола.

ности.

Впрочем, эта дискуссия не имеет больше той важности, которую ей можно было бы придать. Собственно говоря, Ренессансов не существует вовсе, ибо это означало бы остановки и возобновления [эпоха, называемая Ренессансом, являлась эпохой преклонения перед античностью и подражания ей. В искусстве не может быть возрождения, но только – подражание, ибо каждая эпоха и ее творцы – своеобразны, и при взгляде назад является лишь подражание. – *Пер.*]. Нет ничего иного как постоянного развития – крайне медленного, почти равномерного, хотя его аспекты имеют различия. Мы можем для собственного удобства дать какие-либо названия искусственным подразделениям. Но должно понимать, что эти наименования – «ренессансы», «декадансы» и даже «античное» и «современное» – тоже являются произвольными, условными как и разделение истории на равные отрезки в сто лет, то есть на века. Без этого было бы сложно соотнести отдельные случаи с определенными категориями и общими поименованиями.

Это затруднение особенно заметно в одном внушительном труде одного из наиболее уважаемых эрудитов нашего времени – господина Южена Мунца, который посвятил «Ренессансу» одно из самых важных и полезных трудов, что только существуют. Установив ис-

кусственные подразделения в искусственном подразделении, названном Ренессанс, этот ученый историк разделил его на три отрезка: примитивные творцы, Золотой Век и... конец. Согласно его теории, Донателло, например, оказывается одним из примитивных творцов, Микеланджело – одним из чудес золотого Века, а великие венецианцы являются «художниками конца», то есть (как подразумевает автор) декадентами.

В действительности венецианцы являются своего рода лирическими реалистами, совершенно отличными от людей искусства эпохи Микеланджело, и за свои достижения они также могут быть отнесены к «золотому веку». В свою очередь, время и искусство Микеланджело, по своей сущности отличающиеся от времени и искусства Донателло и его современников, не могут называться «золотым веком», ибо последние уже достигли определенной степени совершенства и силы.

По той же причине равно невозможно отнести Донателло и великих творцов его эпохи к примитивным, если только это поименование не является простым ярлыком, мнемотехнической формулировкой. И хорошо, если ярлыки не придают двусмысленности. Ведь к Донателло, удивительному примеру образованности и воли, этот ярлык подходит меньше, чем к кому-либо другому.

В некоторых случаях можно было бы наз-

вать примитивными итальянскими скульпторами двух замечательных творцов, Никколо Пизано и его сына Джованни. В их искусстве еще присутствует восхитительная и прямодушная неуклюжесть великих создателей, следующих своему пути, но с трудом избавившихся от иератических формулировок, навязанных догмой, строгой традицией, которой на протяжении веков никто не мог противостоять.

Для того чтобы лучше показать, насколько трудно использовать ярлыки, если мы желаем быть справедливыми, мы могли бы назвать также и их «творцами Ренессанса», ибо они первые вдохновились античным искусством и уже их работы исполнены истинной жизни. Донателло же представляет собой совсем иной пример.

Он слишком необычен для нас, нашего восприятия, нашего видения, нашего чувства, чтобы называться примитивным. С другой стороны, он слишком своеобразен, слишком выразителен сам по себе, чтобы полностью соответствовать образу творца Ренессанса — эпохи свободного (в большей или меньшей степени) подражания античности.

В самом деле, все великие художники не подходят под условные подразделения на эпохи, под классификацию историков и порядковые номера критиков. Они являются, прежде всего, исключительными личностями, на-

деленными особыми качествами и создающими произведения, которые своими корнями уходят в прошлое, но ветвями – в будущее. Они скорее иллюстрируют свою эпоху, нежели характеризуют ее, и незначительно охарактеризованы ею сами.

Кажется, будто каждое грядущее столетие приносит им новых современников. Может быть, последующие поколения понимают их и любят даже больше, чем те, среди кого они живут. [Истинные творцы не ограничены рамками времени и пространства: они вне всяких рамок, в пространстве вечного. Для тех, среди кого они пребывают, они – только странное явление, неудобная непостижимость. Новые века приносят им не новых современников, но понимающих единиц, которых они зачастую были лишены при жизни. Именно «единиц», ибо для того, чтобы понять сполна, надо быть равной личностью. Многие восхищаются произведениями того же Донателло, но мало кто понимает движения его духа, сотворившие их, а искусство происходит от жизни творца. – *Пер.*].

Поистине, они – *неклассифицируемые*.

Один из величайших неклассифицируемых – Донателло.

II

Каждый, кто взглянет на произведения и творческую жизнь Донателло, отметит живое чувство и особую природу. Творения этого духа и этих рук являются одними из тех произведений, что сразу завладевают воображением и запечатлеваются в памяти. Воспоминание о них подобно наваждению, как о существах, которых мы знали и любили и которые исчезли, а теперь продолжают жить в нашей душе.

Фигуры воинов и фигуры библейские; современники, наделенные достоинством апостолов; тщедушные, диковатые и грациозные дети, непрестанно играющие или предстающие в виде Иоанна Крестителя; неумные игры других детей в хороводах, чье неистовство примешивается к самым суровым идеям и самым мрачным образам; Юдифь – трагическая, как божество Эсхила: все это бросается в глаза, проникает в сердце и, благодаря своей странности и необычайной основательности композиции, производит очень живое впечатление. Мы попробуем проанализировать в дальнейшем, какой дикой радости и гордой

печали полны эти создания. Но что следует тотчас заметить – это то, что творения Донателло вызывают прежде всего удивление.

Не менее удивительны жизнь и характер самого скульптора. На первый взгляд, эта жизнь равномерна и бестревожна. Однако стоит присмотреться внимательнее, и мы увидим, что она исполнена беспокойства и горения. Его характер открывается проблесками, а те черты, которые почти всегда вызывали непонятную улыбку тех, кто их описывал, я не могу счесть за наивное добродушие.

Его детство начинается с драмы – или, точнее, посреди драмы. Отец Донато ди Никколо Бетто Барди был чесальщиком шерсти, который, будучи изгнан из Флоренции при восстании Чомпи, отправился в Пизу, затем – в Лукку, пытаясь найти пристанище для своего трагического нрава и своей неистовой участи. Вследствие новых заговоров Никколо был приговорен к отсечению головы, и приговор относился также и к его потомкам. К счастью, он был отменен: мастеровой был помилован (1380 г.).

В те времена маленький Донато – наш Донателло – еще не был рожден (он родился в 1386 году). Однако надо недостаточно знать итальянский характер, чтобы ожидать, что помилование успокоит его отца. Донателло предстояло слышать мрачные слова и узнать бурные речи, и след этой страсти, этого дикого

пламени, волновавшего и поглощавшего отцовскую душу, отметили его собственную деятельность. Таковы черты (я сказал бы «достоинства»), которые передаются с воспитанием и с самой кровью.

Однако творческое призвание превосходит все наследуемые страсти. Оно собирает их, усваивает и преобразовывает. То, что было у предка яростью действия, у потомка становится неистовством творчества; изъяны оставляют свой след, и пороки превращаются в своеобразие.

В интеллектуальной сфере не больше спонтанной передачи, чем в области физиологической. Существуют только различные следы переданных качеств, тогда как итоги кажутся, на первый взгляд, настолько отличными, что приходится немало поразмышлять, чтобы понять, как, например, способность к разговорам у старого и яростного Никколо обратилась у маленького Донато в склонность к композиции; как душа одного, возбуждаемого до готовности убить, удовлетворялась у другого подчеркиванием дикого и отображением беспокойного; как готовность отца к самопожертвованию ради идеи (несмотря на приговоры и изгнания) стала у сына удивительной стойкостью в нужде и возвышенным презрением к благосостоянию. Таковы основные признаки, которые нам предстоит часто встречать как в жизни, так и в творчестве Донато.

Не обосновывая эстетику наследственностью, все равно невозможно не учитывать и слабые, и явные влияния, смутные приготовления, которые образовывали природу этого великого человека. [Влияли не столько личные качества отца, сколько обстановка, в которой рос будущий скульптор. — *Пер.*]

«С самого детства, — пишет Вазари в своих ценных Жизнеописаниях, являющихся основой любой истории искусств в Италии и предоставляющих пищу для воображения, несмотря на критику, которая находит в них некоторые неточности, — с самого детства Донато был принят в дом де Руберто Мартелли. Своими добрыми качествами и усердием в работе он заслужил любовь его и всей его семьи. В юности он изготовил ряд вещей, не имеющих большой важности. Признание ему принесло «Благовещение» из камня Мачиньо, помещенное в церкви Санта Кроче, на алтаре капеллы Кавальканти (с.15). Там он сделал орнамент из гротескных фигур, собранный из разнообразных переплетений, увенчание которых представляет собой полукружие, и добавил шесть маленьких детей, поддерживающих гирлянды. Эти дети словно боятся упасть с высоты и для успокоения обнимают друг друга. Большое дарование проявил он в образе Девы, что, будучи охвачена страхом от внезапного явления ангела, робко и мягко склоняется в почтении, с исключительным изяществом



Благовещение

(церковь Санта Кроче, Флоренция)

повернувшись к ангелу, который Ее приветствует. На Ее лице отображены смирение и признательность, свойственные человеку, получившему неожиданный подарок, — чувством большие, чем больше дар. Кроме того, в одеяниях Девы и ангела, представляющих изумительные разрывы и складки, как и в изысканном изображении самих фигур, Донато нашел столь давно утраченную красоту античного искусства».

Мы привели этот отрывок полностью, ибо, кроме наивного очарования в описании, которого мы не смогли бы достичь, там есть намеки большого значения. Прежде всего, это лихорадочная работа, кипящая деятельность юных лет, попытки, многообразные усилия, не приносившие значительных достижений, после чего внезапно появляется произведение, привлекающее внимание, как неожиданное пение ребенка, который мог лишь лепетать. И надежды, которые подавало это произведение, и какие надежды! Самым сильным характерам художников и поэтов свойственно начинать с элегий. Донателло не исключение. В своей молодости он воспевал молодость, а его предметом преклонения была грация. Это подобно признанию в первой любви. Ему хочется, чтобы и Дева, и ангел были столь трогательны, столь милы, столь сладко взволнованы. Но даже в этой идиллии намечены пронзительные черты. Дева проявляет смятение столь же си-

льное, как и восхищение, и Донателло не мог не отобразить маленькую драму во внешней орнаментации: картину обрамляют образы испуганных детей. Конечно, это мелочь, но мелочь значимая. Для того чтобы лучше понять, что скрывает это указание, можно вспомнить первые творения Бетховена, где чистота тематики и ее развития, напоминающая Моцарта и Гайдна, отмечена пронзительными аккордами внезапной жалобы, как зловещими и смутными вспышками. Начала гениев схожи во все времена.

Наконец, черта особой важности, которая не была еще достаточно отмечена: фигуры в композициях молодого скульптора. Он не ограничивается приблизительностью. Он страстно желает познать человеческое существо прежде, чем сделать его персонажем божественных сфер или грезы. Ему нужна действительность, и эта действительность является основой его творческого устремления. Именно об этой черте можно сказать, что она была новым явлением в искусстве. Неожиданные пространства были открыты. Живопись, в свою очередь, тоже получит от этого пользу, и Мазаччо, великий изобретатель в своей области (хотя мы не можем судить о нем по тому немногому – и оттого многому, – что сохранилось от его работ), испытал в историческом смысле влияние Донателло.

Итак, как мы уже сказали, если бы поня-



Кафедра

(Санта Мария дель Фьоре, Флоренция)

тие «примитивные» имело малейший смысл, именно здесь можно было бы утверждать, что Джотто и Орканья, мастера невероятной наивности, могут называться так, но по отношению к Донателло, Паоло Уччелло, Мазаччо это понятие не имеет никакого смысла – напротив, становится бессмыслицей, ибо эти творцы вводят в свои произведения и в искусство как таковое новое явление: науку.

О последнем стоит немного сказать. Мы не имеем в виду, что Джотто и Орканья, которых мы привели в качестве примера, и другие восхитительные художники их времени, были лишены познаний в науке или, точнее, знания. Наоборот, они были важными учеными, знавшими природу, любившими ее и обладавшими умениями самой сложной техники. Разница только в том, что их знание основывалось прежде всего на догме, тогда как знание Уччелло, Донателло и равных им полагалось на *исследовании*. Это совсем иное дело.

Может быть, они (и с ними их почитатели, как то показывает Вазари) верили, что «нашли красоту античности». В некотором смысле это иллюзия, ибо невозможно найти красоту прошедших времен: ее можно ослабить или создать новую. Но они нашли нечто более важное и более ценное: методику.

Донателло в скульптуре, Брунеллески в архитектуре, Пьеро делла Франческа и Синьорелли в живописи являются, возможно, самы-

ми великими людьми во всем итальянском искусстве, ибо они открыли новые пути, и самые великие из пришедших после них не открыли ни одного другого. [Утверждение спорное: например, один из потомков, Леонардо да Винчи, открыл нечто новое в живописи: прием сфумато, превративший мозаичное пространство дотоле существовавшей живописи в единое целое, объединенное светотенью. — *Пер.*] Синьорелли исследовал человеческую фигуру с тем же увлечением, и он имеет значение, равное значению Донателло. После них, какого признания ни достигли бы Микеланджело и Рафаэль, им уже нечего было изобретать, и они добавили к искусству только свою необычайную личность [достижение не меньшее. — *Пер.*]. Сам Микеланджело отдавал должное Донателло, и этого уже достаточно. Этот необычайный человек столь ясно сознавал величие своего предшественника, что, не довольствуясь восхищенными отзывами о нем, перенял у него почти полностью движения и лики и даже, как мы увидим, позаимствовал у него замысел целого произведения. Он считал Донателло своим учителем.

В дальнейшем мы увидим, какой глубины был дух Донателло, а пока мы указали его место, равно как творцов, имевших похожее значение в других областях искусства и в интеллектуальной сфере. Эстеты и те, кто ценит в искусстве чувствительность, могут и должны

увидеть в них великих художников. Те же, кто считает искусство одной из граней более общего культурного феномена, могут увидеть в них не меньшее – великих ученых.

III

Донателло, как почти все художники того времени, в юности работал в мастерской ювелира. Этот опыт приносил добрые плоды любому творцу, который собирался иметь дело с бронзой. (Возможно, самым поразительным скульптором после Донателло, сравнившимся с ним в своей статуе Коллеоне, был Вероккио. Он начинал с ювелирного дела и, к слову о наших замечаниях касательно науки, был увлечен ею – в частности, геометрией). Также благоприятное влияние на образование творческой личности Донателло оказала дружба с Брунеллески.

С юности великий архитектор и великий скульптор сознавали, что они созданы друг для друга. Из этого происходило их восхитительное творческое братство, с состязанием и взаимопомощью, с постоянной потребностью искать вместе решения, обсуждать вопросы искусства, исследовать разнообразные области духовного. Брунеллески углублял с Донателло познания в скульптуре, а Донателло – познания в архитектуре. Вместе они комментировали поэзию Данте, рассуждали при необхо-



Барельеф кафедры Санта Мария дель Фьоре (Флоренция)

димости о проблемах теологии, преклонялись перед идеальным и совершенствовались посредством него.

Когда Брунеллески было двадцать шесть лет, а Донателло – семнадцать, они предприняли путешествие в Рим, оказавшее важное влияние на их творчество и искусство в целом (1403 г.).

Нужен гений Мишле, чтобы описать с должной живостью и яркостью подобное путешествие и подобных путешественников: «Брунеллески продал небольшое поле и отправился в Рим со своим другом, скульптором Донателло. В те времена это было опасным путешествием. Область Рима была страшно дика, там часто можно было столкнуться с разбойниками и с солдатами Колонны и Орсини. Каждый день в этом запустении пропадал человек; дикий буйвол становился царем пустыря. Пустырь продолжался и в самом Риме. Трава покрывала улицы, петлявшие меж старых памятников, обращенных в крепости – безобразные и увенчанные зубцами. Это был Рим не пап, но Пиранези – Рим величественных и причудливых руин, которые время, «этот мастер красоты», умело собрало в кажущемся небрежении; Рим теней и вяющих растений, что укрывали развалины и снедали их. Статуй не было видно, они еще спали в земле, но зато существовали огромные термы, одиннадцать храмов (почти все – исчезнувшие

ныне), глубокие акведуки, монументальные арки, сквозь которые мог бы триумфально пройти Цезарь, и все мрачные чудеса подземного Рима – Roma Sotteranea.

Петрарка изобразил Рим, забытый миром. Брунеллески (и Донато, добавим мы к словам Мишле) открыл его и духовно восстановил. Что только не оставило по себе это смелое па-ломничество! Почти все было скрыто в земле. Копнув глубже, можно было найти остов храма. Для того чтобы достичь этого странного Рима, нужно было следовать козьими тропами по самым опасным уступам или, с факелом в руке, погружаться в сумрачные извивы неизвестных глубин».

После столь живого описания пейзажа легко вообразить себе двух художников, самозабвенно блуждающих по улицам и переулкам. Можно представить их, худых и жадных, как бродячие кошки, ищущих не добычу для поглощения, но форму для созерцания, обломки для извлечения из небытия. Но таковы были невежество и грубость жителей Рима в те времена, что они ничего не понимали в их действиях. Они думали, что те ищут сокровища, и их называли «quelli di tesoro» – «искатели сокровищ», потому что им, в самом деле, удалось найти какой-то горшок со старыми монетами. Искатели сокровищ!.. Поистине они были таковыми, но искателями совсем иных сокровищ. Они искали и нашли сокрови-

ще человеческой красоты. Или, скорее, сокровище было в них самих – неисчерпаемое, образованное их пылом и созерцанием прошлого.

Они одеты в жалкие одежды земледельцев. Они скребут землю и рисуют. Они исчерпывают свои скромные средства и оказываются вынуждены устроиться для заработка помощниками к ювелирам. Брунеллески оправляет камни, Донателло неизвестно чем занимается. Позднее Брунеллески, задумав большое произведение, о котором не говорит никому – даже другу, остается в Риме, тогда как Донателло должен, наконец, вернуться со вздохом сожаления во Флоренцию.

По пути Донателло не раз остановится. Он пройдет через Орвьето, чтобы полюбоваться мраморным фасадом собора, жемчужиной человеческого чувства. Он даже найдет какую-то работу на некоторое время в этом городе. Также он остановится в Кортоне, где заметит античные скульптуры, что смягчат его сожаление о Риме. Среди них есть саркофаг, украшенный барельефами, который он так расхвалит Брунеллески по возвращении во Флоренцию, что тот внезапно отправится пешком взглянуть на него, чтобы продолжить разговор с лучшим знанием дела. (Донателло и свидетели беседы будут изумлены спустя несколько дней, думая, что Брунеллески просто заперся в своей мастерской).

Все эти черты знакомы, чарующи, живы. Можно услышать беседы двух художников, можно восстановить их восклицания, их красивый музыкальный язык, их страстную мимику. К этим же годам молодости относится известная история про двух Христов. Хотелось бы обойти ее молчанием, так как она многим хорошо знакома. Но она необходима и, кроме того, помогает объяснить характер Донателло. Дата этого маленького события неизвестна. Как бы то ни было, можно предполагать, что оно имело место после путешествия в Рим — несмотря на соблазнительные причины, заставляющие некоторых историков помещать его до того. Донателло только что завершил деревянное распятие для церкви Санта Кроче, чтобы поместить его над фреской Таддео Гадди, где оно пребывает поныне (с.31). Это значительное и выразительное произведение, в котором физическое страдание замечено и передано с той яркостью, что заставила некоторые академические умы считать нашего художника «реалистом». Словно единственными выражениями идеального являются только спокойствие и радость! Донателло, весьма гордый своим Христом, спрашивает мнение о нем у Брунеллески. Последний сдерживает чуть насмешливую улыбку и не спеша разоблачается. Донателло торопит его выразить, наконец, свое впечатление. «Ну, — произносит Брунеллески, — ты поместил на крест



Голова Христа

(церковь Святого Антония Падуанского, Падуя)

не Христа. Это просто крестьянин».

Донателло задет за живое и отвечает словами, что, как пишет Вазари, стали поговоркой: «Возьми дерево и сделай такого же!»

Брунеллески принимает это предложение как вызов и запирается в своей мастерской. А спустя некоторое время идет к своему товарищу, чтобы вместе с ним позавтракать, как они часто делали. Они проходят по рынку, покупают пропитание – яйца, сыр... Донателло несет все это, а Брунеллески злонамеренно просит его идти впереди. Вскоре он приходит в свою мастерскую взглянуть на него. Там он приготовил свой сюрприз: его Христос, размещенный в выгодном свете, был поставлен так, что принимал посетителя. Донателло в изумлении роняет всю провизию и восхищается совершенством работы. Брунеллески и находит его за этим занятием – как и завтрак, весьма поврежденный.

История забавная и кажется правдой. Прежде всего она показывает доверчивость и скромность Донателло, его способность забывать самого себя перед прекрасным произведением, даже если оно не отвечало его собственным склонностям. Только нельзя согласиться с тем, что Донателло потерпел поражение. На наш взгляд, Христос церкви Санта Кроче является гораздо лучшим, чем произведение Брунеллески, которое можно увидеть в Санта Мария Новелла. Холодное и сухое со-

вершенство, которое восхитило Донателло с технической точки зрения, нас оставляет почти равнодушным, тогда как «распятый крестьянин» трогает нас, несмотря на свой так называемый реализм (или именно из-за него). [У Брунеллески – распятое *божество*, у Донателло – распятый *Человек*. – *Пер.*]

Что же касается датировки, то легко понять, почему некоторые критики, введенные в заблуждение хронологической неясностью, в которой оставлено событие Вазари, помещали его перед путешествием в Рим. Гипотеза была такова: Донателло решил побывать в Риме еще и оттого, что чувствовал необходимость «исправить» недостаток своих реалистических склонностей посредством изучения античного совершенства. К сожалению, это предположение ни в коей мере не отвечает ни характеру, ни природе нашего художника. Мы знаем уже достаточно о нем, чтобы понять, что ему не была присуща систематичность. Он был, прежде всего, движим наитием и наверняка вернулся из Рима мало исправленным.

Рассказ Вазари, следующий с постоянными отступлениями и перескакивающий по мере воспоминания с одного предмета на другой, мог бы, на первый взгляд, подкрепить принятое мнение. Но если взглянуть внимательнее, в нем нельзя найти ничего, чтобы так полагать. В самом деле, тотчас после этого события Вазари добавляет, что превосходство двух ху-

дожников, только что столь рыцарски состязавшихся в даровании, заставило гильдию мясников и столяров заказать им статуи для внешних ниш часовни Ор Сан Микеле, и что Брунеллески, занятый другими работами, оставил этот заказ Донателло. Этого достаточно, ибо мы знаем, что первые произведения Донателло в Ор Сан Микеле были созданы после путешествия в Рим. Итак, если эпитет реалиста и применим к Донателло (мы надеемся показать, что в целом вовсе нет), то именно к статуям Ор Сан Микеле. Прекрасная греза о Донателло, очищенном античным искусством и исправленном от склонности к «подчеркиванию вульгарных и прозаичных сторон природы», исчезает здесь полностью.

Незадолго до того Донателло (как и Брунеллески) принял участие в соревновании на лучшие двери баптистерия. Оба благородно отошли в сторону перед Гиберти, чей замысел показался им лучше их собственного, и они даже хлопотали, чтобы эта работа была предоставлена ему. Позднее у них были с Гиберти и соперничество, и отчаянное противостояние. Во всей этой истории действующими лицами являются как будто гениальные дети, наивные и вспыльчивые. Они спорят, мирятся, работают сообща, насмешливо шутят, снова собираются вместе по общей необходимости и даже подчиняются один другому с такой покорностью, что оказывается удивительным проти-

вопоставлением их негодованию и уязвленному самолюбию. Так, по возвращении из Рима, Донателло пожинает скромные плоды своего благородного поступка в отношении Гибберти. Он работает вместе с рабочими, нанимает тем для создания своей двери, и это подчиненное положение длится довольно долго — два или три года. В остальном, в течение этого времени Донателло прилагает не меньше старания в осуществлении своих собственных замыслов. Более того, с тех пор он посвящает себя поистине грандиозным произведениям.

Он собирается поместить в колокольне и в церкви Ор Сан Микеле внушительный ряд статуй. Если нам доныне не представился случай оценить во всей полноте это новое явление во флорентийском искусстве, теперь мы можем увидеть сложившегося мастера, одного из тех сильных личностей, что созданы или для командования, или для сотворения необычайных человеческих образов.



Святой Марк

(Ор Сан Микеле, Флоренция)

IV

Творец человеческих образов: таковым представляется нам Донателло в своих апостолах и пророках Ор Сан Микеле и колокольном. Никогда еще человеческая энергия, глубина и сила мысли не были переданы, воплощены с подобной выразительностью и значительностью.

Если Донателло когда-нибудь и намеревался вдохновиться античным искусством, это было бы лишь самообманом, ибо у его искусства и искусства античности нет ничего общего, кроме красоты, тогда как сама природа, техника, устремления, итог – все различно.

Античное искусство изгоняло беспокойство, избегало волнения, уничтожало, как излишнее, всякий след страсти – в целом, все то, что отличает личность. Тем не менее, оно остается человеческим, несмотря на свои обобщения, но эта человечность неопределяемая. Венера, Юнона, Аполлон существуют в бесчисленных копиях, не отличающихся ни чем, кроме совершенства, которое смог придать им скульптор. У каждой из этих фигур красота

группы. Нельзя сказать, как в отношении современного искусства, что такой-то творец «понял Венеру таким-то образом». Подобное утверждение не имело бы смысла для древнегреческого скульптора. Он не признал бы правым «понимать» эту богиню иначе, чем ее понимали предшествующие века и создатели. Единственное, чему он уделял внимание, это достичь высоты в чистоте линий, в ласке моделирования. То же самое можно отметить в образах малочисленных, которые могли бы показаться на первый взгляд более индивидуальными, более случайными – например, Силена или Марсий, но и они тоже являлись идеей многих скульпторов и общества, и в своих повторениях представляют одни и те же черты.

Одним словом, античное искусство боялось индивидуальных черт, тогда как Донателло именно этим увлекался. Все то, что древнегреческий скульптор отбросил бы как недостойное, он собирал, чтобы создать прекрасное. *Выражение*, которое эллинские мастера допускали редко, тотчас стирая его в строгом следовании определенным правилам и не оставляя ничего, кроме намеков, вызывало у Донателло некую мрачную радость. *Прекрасный уродец* стал для него предметом вдохновения. Это является пропастью различия между двумя великими направлениями в искусстве. Но над этой пропастью прекрасные произ-



Статуя царя Давида (Цукконе)

(Кампанила, Флоренция)

ведения, прекрасные цветы, посеянные и выращенные противоположными гениями, соединяют свои стебли. Вот почему Фидий и Донателло являются равно великими. Донателло не является более великим: оба разными путями достигли одного и того же итога.

То, что делает Донателло столь же великим как Фидий, это его способность вызывать своими индивидуальными образами общие представления. Он создал Святого Петра, Иеремию, Давида, которые не могут быть повторены, которые навсегда сохранят своеобразие. Можно назвать их возраст, недостатки и достоинства, даже их нрав и недуги. Тем не менее, мы забываем, что перед нами портрет определенного благородного жителя Флоренции. Эти люди становятся воплощениями размышления, негодования, воли, печали и прочего. Они живут и думают и заставляют думать нас, чем не отличалось античное искусство.

В целом, от этих произведений Донателло остается сильное и горькое впечатление. Они нравятся нам потому, что мы можем их понять. Однако были времена и умонастроения, когда подобные выражения считались чудовищными. Они были бы правы, если бы искусство могло создавать разнообразные виды спокойствия и если бы оно, за исключением редких счастливых случаев, не свелось бы неизбежно и быстро к незначительности в этой безмятежной сфере. Напротив, бури обладают

обладают множеством способов быть прекрасными.

Сосредоточенное неистовство идей Донателло придает им красоту, что врезается в память. Его произведения вызывают самые живые впечатления и, в своей целости, — ощущение примечательного пессимизма, который никогда не был превзойден в искусстве. Эпоха во многом поспособствовало в этом Донателло. «Италия, — рассказывает Мишле, — переживала время беспросветной прозаичности, яростного материализма тиранов и наемных банд, мещанского дурновкусия банкиров и ростовщиков. Религия начиналась в банке Флоренции, имея свою сущность в золоте, а евхаристию — в векселе. Приход к власти Медичи приветствовался словами: «Четырех локтей ткани довольно, чтобы сделать порядочного человека».

Легко понять, что такие личности как Донателло и Брунеллески, единственной страстью которых являлось прекрасное, а единственной целью — их греза, которые презирали деньги как таковые, рассматривая их только как средство к существованию и не принимая их как возможность подкрепить свою работу, имели мало общего со своим временем. Медичи, кажется, понимали Донателло и любили его: это обстоятельство могло бы замечательным образом оправдать их. В самом деле, ограниченными они не были! В их распоряже-



Пророк (Поджо)
(собор Флоренции)

нии были лучшие художники того времени. Сами же те художники оставались мрачными и сдержанными. Люди, которых увековечил Донателло, смотрят исподлобья, с сумрачным пламенем в глазах. Пророки и апостолы, они сохраняют это сосредоточенное негодование, это саркастическое величие, которое властвует, судит и подавляет. В них совсем нет мягкости: их апостольская миссия – на конце меча. Если бы они ожили, их рука ударила бы, а не благословляла бы.

То, что Донателло осуществил эту обширную поэму мужественной меланхолии, эту пугающую сатиру мрамора и бронзы согласно некоему установленному плану и сознавая значение своего творения, не является ни правдивым, ни правдоподобным. Он создавал произвольно, по наитию, но его искусство, тем не менее, основывалось на глубоком размышлении, почти мстительно высвобождавшем благородные и бескорыстные устремления духа из плена материи. Вот, что делает его произведения (в частности, названные) столь возвышенными и прекрасными.

Именно такие произведения создаются, когда творец уже избавился от нерешительности молодости и слабости первых работ, но еще не достиг возраста разочарований, сожалений и сомнений.

То, в чем Донателло сполна проявил свой творческий гений, это пластическая красота

фигур этих апостолов и пророков. Форма его собственная, и выражение его, и положение. Именно он изобрел эти неизбежные позы, эти неумиротворимые лица, эти великолепные одежды, что являются столь же прекрасными (если не более), как и одежды античности.

Да, эти произведения напоминают античное искусство, но так, как одно прекрасное произведение напоминает другое, независимо от места и времени их создания. Может быть, Донателло и вдохновлялся античными творениями, но только для того, чтобы лучше выразить свои идеи на своем собственном языке. Можно найти сходство между определенной статуей римского императора и Святым Петром или Святым Марком, но насколько тверже рука, ваявшая их, насколько более пылок и горд их создатель в отличие от того, кто создавал те статуи, равнодушный к имперской пышности! Статуи Донателло напоминают те в такой мере, в какой закаленная сталь схожа с рудой, из которой была извлечена.

Статуя Святого Петра (изготовлена в 1406-1410 гг.) представлена первой. Она была заказана гильдией мясников после известного состязания с распятиями. Апостол держит в руке ключи и книгу. Он внимателен и тверд, немного грубоват, но без того ужасающего волнения, которое внутренне терзает другие. Даже улыбка видна на его лице, и эта улыбка не лишена гордости. Возможно, это самая

простая и самая сильная из статуй всего ряда.

Святой Марк, созданный приблизительно в то же время (1411), уже менее спокоен (с.37). В его гордом взгляде присутствуют и некоторая насмешливость, и вдохновение. Поразительно, что такой относительно юный человек как Донателло в то время мог задумать и осуществить столь энергичные образы мыслителей, проявив такое глубокое знание жизни. Однако разве Донателло не видел вокруг, в народе, среди сотоварищей отца эти образы воли, решимости и напряженного размышления? Они были у него перед глазами, как у греков был выбор красивых тел и изящных поз. Его заслуга в том, что он увидел это и передал с некоей неумолимой строгостью. [Для того чтобы увидеть и передать, надо понять. Внутренним прообразом тех насмешливых, мятущихся, горьких статуй был скорее сам скульптор, чем его окружение. Окружение предоставляло форму. – *Пер.*] В остальном, такие произведения не всегда бывали оценены поначалу. Гильдия столяров, заказавшая эту статую (заказ был передан Донателло через Брунеллески), не раз критиковала ее. Она была озадачена и недовольна и отказывалась принимать к изготовлению глиняную модель, которую представил Донателло.

«Все это можно уладить, – сказал скульптор. – Приходите через полмесяца, и я покажу вам исправленную фигуру, по которой вы уви-

дите, что я внял вашим замечаниям».

Делегация появилась в назначенный срок, и Донателло показал ту же самую статую, которую он просто запер в своей мастерской на все это время. На сей раз столяры выразили свое восхищение. Человек, способный задумать и выполнить такой замечательный ход, явно должен был обладать немалой наблюдательностью, равно как самообладанием и способностью влиять на других. Вот почему так горда философия апостолов и строга усмешка Святого Марка.

Кроме того, Донателло изготовил для внешних ниш Ор Сан Микеле Святого Георгия (с. 51), чья внешность совершенно отлична от предыдущих фигур, но которая, по ближайшем рассмотрении, оказывается схожа с ними, обладая тем, что можно назвать семейной чертой. На первый взгляд, это юная и почти грациозная фигура. По сравнению с грубыми старцами-апостолами, его хотелось бы счесть прелестным ребенком, своего рода дафнисом, что ради забавы одел доспехи и опирается на щит, чтобы поучаствовать в какой-то игре. Взгляните на него снова: это суровый юноша, стоящий в решительной позе, со столь же нахмуренными бровями, как у Святого Марка, и с руками сильными и грубыми. Если бы он заговорил, то голосом не музыкальным, а низким и хриплым. Его ноги расставлены, как у стража. Его щит, скованный из одного куска



Святой Георгий

(Национальный Музей, Флоренция)

металла и разделенный только простым и устрашающим крестом, отнюдь не игрушка. Это красивое и юное существо не забавляется. «Он кажется живым, и в его образе можно увидеть красоту юности, воинскую отвагу и гордость поистине ужасную. Он стоит в такой удивительной позе, что можно ожидать, будто он сейчас повернется. Конечно, ни в одном современном произведении мы еще не видели подобного движения и одухотворения, какие приданы ему природой и искусством посредством руки Донато». Так писал Вазари. Поистине, нельзя сказать лучше, и мы предпочли всякому языку эстетики эти строки – столь простые и столь искренние, остающиеся вечно современными. Флорентийцы сочли Святого Георгия настолько ценным, что решили спасти его от влияния атмосферы, которое в этом особом городе стойко претерпевают другие произведения. Он был перенесен в Национальный музей и замещен в нише часовни копией. Однако одухотворенный барельеф, представляющий Святого Георгия на коне поражающего дракона, оставлен на месте. Он оказывается красноречивым вступлением к более сложным барельефам, в которых торжествует Донателло.

Стоит заметить, что если в одеяниях и стиле Святого Петра и Святого Марка проступают некоторые черты античного искусства, то здесь они отсутствуют. Это творение эпохи

рыцарства, столь удивительно вызванной к жизни флорентийским скульптором XV века.

Если мы теперь рассмотрим устрашающих пророков и патриархов колокольни, то увидим, что Донателло достиг в них наибольшей выразительности. Эти люди являют собой загадку, и можно понять, отчего Донателло воскликнул в ликовании, которое они вызывали у него, оживая под его руками: «Ну говори, говори же!» Но они не говорят – они довольствуются тем, что взирают в глубину времен мрачной остановленностью своих горьких глаз.

Тот же, кто представляет Иоанна Крестителя и по своей позе является вариацией, противопоставлением Святому Георгию, просто мечтательный молодой человек, нрава весьма мирного (с.73). Словно исчерпав все проявления печали, Донателло должен был однажды обратиться к той ее форме, что таит мягкую и приятную меланхолию. На наш взгляд, Иоанн Креститель достаточно хорошо соответствует этой ноте гаммы.

Но зато какая перемена в Иеремии! Он воплощает самые глубокие философские страдания, выявляет все муки мысли. Его развевающееся одеяние, которое он, несомненно, пытался разорвать на груди в порыве негодования; сжатые руки (одна отброшена, другая судорожно держит пергамент); худые ноги, немало прошедшие по пустыням природным



Бюст Никколо да Уццано
(Национальный Музей, Флоренция)

и человеческим; и, наконец, его гневное измученное лицо, с нижней губой в судороге плача и отчаянными глазами, косо смотрящими в бесконечность — все это не встречалось в искусстве ни до того, ни после (если только в ослабленных подражаниях). Донателло достиг наибольшей силы в изображении жалобы (ибо эти печальные образы обладают твердостью скалы), и Иеремия является вершиной. После этого творчество Микеланджело, возможно, покажется сверхчеловеческим, но чисто человеческое Донателло еще сильнее.

Цукконе (или Плешивец), представляющий царя Давида (с.41), также является довольно странной фигурой, одновременно возвышенной и отталкивающей. Однажды увидев его, нельзя забыть это высокое явление, задрапированное в тогу, длинные складки которой ниспускаются от плеча до ног из одного единственного диагонального куска ткани. Это мрачное, призрачное существо с костистым лицом и с морщинами, подобными руслам пересохших ручьев, исполнено беспокойства и коварства. Но, несмотря на то, что это произведение было наиболее дорого Донателло, который клялся «своей верой в Цукконе», оно слишком особое, чтобы достигать возвышенной красоты и волнующей выразительности. Достаточно и того, что оно производит незабываемое впечатление.

Пророк Абаккук, о котором говорится ме-

ныше (вероятно, оттого, что нет занимательной истории, связанной с ним), является еще одним прекрасным и благородным произведением. У него более священнический образ, чем у остальных. Кажется, в нем меньше горечи, вызванной людьми, но столько же чувствительности к бедам человечества, однако его печаль затаена. Статуя красива, мастерски создана, замысел ее прекрасен и широк.

К тому же времени (1415 – 1425) принято относить статую пророка, называемую Поджо (с.45), что располагается не на колокольне, а в самом соборе. Это легендарное наименование, тоже ставшее анахронизмом, следовало бы вычеркнуть или сохранить только для заметки. В остальном, стиль и фактура этой статуи явно аналогичны стилю и фактуре только что рассмотренных произведений. Она не уступает им в величии и производимом впечатлении.

Есть кое-что странное и доселе не отмеченное нами, то, чему не раз встретятся поразительные примеры... Этот особый образ вызывает в нас чувства, очень схожие с теми, которые мы испытываем в присутствии мертвеца. Смещение смерти и иронии настолько сильно, что, даже если вы не замечали этого, будучи отвлечены величием статуи, созерцанием благородной и прочной умеренности работы или чем-либо подобным, то, однажды заметив это, вы уже не сможете избавиться от этого ощущения при каждом последующем

рассмотрении статуи. Кажется, будто великий творец был очарован красотой (страшной красотой) некоей посмертной маски и только незначительно изменил ее, сочетав с прекрасно задрапированной фигурой, полной достоинства и покоя, и добавив на столь подходящее лицо легко намеченную улыбку, – выполняя все это у чьего-то смертного одра... Позднее я подробно объясню этот аспект, а пока помните о сказанном, глядя на этого удивительного пророка, который улыбается над какими-то проблемами, наконец постигнутыми за гранью этого мира.

Совсем иное впечатление производят творения, которые, тем не менее, относятся к тому же замыслу, к той же пластической группе. Одно из них – прекрасная группа, расположенная на колокольне: «Жертвоприношение Авраама». Мы не будем задерживаться на ней, поскольку она создана в сотворчестве с Нанни ди Банко. Замысел отмечен той суровой флорентийской прямоотой, которая привносит замечательное спокойствие в самые неистовые драмы. Авраам, патриарх с бородой, с достойный величием готовится нанести удар юному Исааку, прекрасному, как Адонис, и покорному, каковым на его месте не был бы Святой Георгий, антитипом которого он является. В произведении своеобразное расположение частей и удачный итог. Этого достаточно.

Второе произведение, о котором нам осталось поговорить, это внушающий почтение Иоанн Евангелист (с.61), помещенный в соборе. Эта великолепная статуя исполнена гораздо проще, обобщеннее, чем остальные. Апостол сидит, одна рука покоится на колене, другая опущена на книгу. В лице суровое спокойствие, и порывистая работа мысли не проявляется ни в чем, кроме сильного, но не трагического сведения бровей. На этот раз не было бы парадоксальным утверждать, что эта внушительная фигура является вариацией, флорентийской и донателловской, Зевса-олимпийца. Густая борода, вьющаяся грива волос, где-то чуть укороченная, где-то чуть удлиненная, не уменьшают сходства с Зевсом. Замените книгу под рукой изображением молнии, и сравнение не будет ни отдаленным, ни малоподходящим.

Но дискуссия может быть еще более занимательна, если рассмотреть не предшественников Донателло, а его самого великого последователя, Микеланджело. Неоспоримо (и излишне делать почтительные оговорки), что Буонарротти воспользовался этим положением, линиями и характером при создании своего подавляющего Моисея. В свою очередь, он привнес туда все, что мог дать его гений. Именно это различает два великих произведения и различает гораздо более, чем обратная перемена в положении рук или изменения



Иоанн Евангелист

(собор, Флоренция)

в чертах лица, движениях, одеянии. Микеланджело отдал должное Донателло. Более того, это великолепная дань почтения, которую он отдал не словами, но делом, вдохновляясь Донателло. Как если бы в те времена не существовало современных предрассудков о собственности на замысел и как если бы тогда полагали, что истинное своеобразие заключается в выражении. Донателло, «дух низшего порядка, не умеющий изобразить собственно жизнь», как написал некий немецкий критик, понял бы стремление Микеланджело, был бы им тронут и воскликнул бы: «Если желаешь, начинай снова!»

[...]

V

Остановимся ненадолго в нашем калейдоскопическом обзоре произведений и немного изучим характер творца. Так мы найдем и объяснение тому, что он создал, и подтверждение сложившегося у нас о нем мнения.

Донателло, прежде всего, простой человек, немного грубоватый, но чрезвычайно тонко чувствующий. Он страстен, но его нельзя назвать неистовым. Его дух, способный на самые возвышенные изобретения, самые новые видения красоты, самые патетические мысли, отличается наивностью ребенка. Полный правоты и честности, он не лишен насмешливости и при желании может ловко обманывать других, но по причинам добрым, а если к этому примешивается сатира, то он способен победить самого грозного противника. Мы видели, какой благородной и широкой была его культура, и как для Брунеллески, человека сильного нрава и ловкого и глубокого таланта, добрый, рассудительный Донато стал любимым собеседником. «Вследствие их взаимных добродетелей, — пишет Вазари, — их

привязанность друг к другу стала таковою, что они не могли жить друг без друга». И еще: «Его дух был постоянно занят, задумывая и изобретая вещи самые сложные и замысловатые, и он не мог бы встретить никого, кто нравился бы ему больше, чем Донато, с которым он мог запросто поговорить, рассуждая, к их обоюдному удовольствию, о трудностях их дела». Можно ли представить интеллектуальную и художественную деятельность лучше, чем в этих простых словах? Но Донателло является не только товарищем в умственных удовольствиях, товарищем для досуга. Когда Брунеллески досаждают презренные упреки рабочих собора и когда для работы над грандиозным куполом, который задуман им и который лишь он способен создать, ему приставляют бесполезного Гиберти (разумеется, бесполезного в данном случае), Донателло оказывается рядом и поддерживает своего друга и, возможно, вдохновляет его. [Сколько талантов и произведений спасено этой преклонения достойной творческой – творящей – дружбой!.. – *Пер.*] «Он был в таком отчаянии, что собирался покинуть Флоренцию, и без Донато и Луки делла Роббиа, которые поддерживали его, совсем упал бы духом». В остальном, Донателло настолько честен, настолько несклонен к мести и гордыне, что, когда соперник (например, тот же Гиберти) представляет замысел, превосходящий его собственный, он не

только отступает перед ним, но даже восхваляет его и, при необходимости, способствует распространению хорошего мнения о нем. Такой высоты достигали его любовь к прекрасному и восхищение хорошей работой [великие восхищаются чужими достижениями, ничтожные завидуют. – Пер.].

Эта справедливость по отношению к себе и другим сочеталась с язвительностью, которую мы уже отмечали. Замечательным примером сего является история со статуей Святого Филиппа, произведением Нанни ди Банко, представленным в Ор Сан Микеле рядом с лучшими творениями Донателло и Вероккио.

«Эта работа была сначала поручена Донателло гильдией башмачников, но, когда они не сошлись на цене, они предложили работу Нанни, который обещал им удовольствоваться тем, что они ему дадут. Но этим дело не кончилось, ибо, когда статуя была завершена и поставлена на место, он затребовал сумму гораздо большую, чем Донато. Обе стороны ценили мнение Донато, поэтому обратились к нему. Посланники от гильдии были убеждены, что из зависти и желания отомстить за то, что статуя была поручена не ему, Донато назовет цену меньшую, чем для себя. Но как же они были разочарованы, когда Донато сказал, что за статую следуют заплатить больше, чем запросил Нанни. Не желая принимать его решение, они воскликнули: «Почему теперь, когда



Иоанн Креститель (Джованнинно)

(Национальный Музей, Флоренция)

статуя сделана руками другого, ты заставляешь нас заплатить за нее больше, чем если бы изготовил ее сам? Ведь ты согласишься с нами, что она была бы лучше, если была бы создана тобой». Донато ответил им, улыбаясь: «Этот добрый человек как скульптор мне не равен и прилагает к работе больше усилий, чем я, поэтому, чтобы возместить его затраты и показать себя честными людьми (каковыми я вас считаю), вам следует заплатить ему больше». Похвала Донато привела к должному исходу, ибо обе стороны заранее условились принять его решение».

История превосходна, ибо Донателло одновременно слегка уязвил товарища после сомнительного сотворчества и отомстил мещанам за их глупость и скаредность.

О Нанни, ученике Донателло, отнюдь не лишенном дарования и к которому учитель питал значительную привязанность и некоторую снисходительную жалость, имеется еще одна история, слишком забавная и значимая, чтобы ее не рассказать.

«Рядом с нишей Святого Филиппа есть другая, в которой помещены четыре мраморные статуи святых, заказанные Нанни гильдиями кузнецов, столяров и каменщиков. Рассказывают, что, когда они были завершены, будучи высечены по отдельности, лишь три из них входили в нишу, ибо у некоторых руки были распростерты. В отчаянии Нанни попросил

Донатو помочь ему и исправить его неловкость, на что тот отвечал ему, смеясь на его несчастье: «Если ты обещаешь дать мне и моим молодым ученикам хороший ужин, я без труда размещу твои статуи в нише». После того, как Нанни охотно обещал ужин, Донато отправил его в Прато сделать несколько замеров и решить некоторые дела, что должно было задержать его там не на один день. Во время его отсутствия он принялся за дело со всеми своим учениками, укоротил одной статуе плечо, другой – руку, положил руки одной на плечо другой – одним словом, разрешил задачу и столь хорошо, что теперь в этом нельзя усомниться. Нанни, в свою очередь, горячо благодарил его и с радостью дал ему превосходный ужин».

Эта веселость Донато не покидала его никогда. Кажется, что свою возвышенную и красноречивую печаль он сохранял для своих произведений. Но во внешних делах в нем всегда присутствует некоторое доброе коварство, затрагивающее также и его мастерскую, – коварство, являющееся забавой, но зачастую сопровождающееся серьезным замечанием и проницательным наблюдением художника и человека.

Так было в отношениях с превосходным Паоло Уччелло, который в своем преклонении перед наукой и в своей восхитительной наивности человека, влекомого одной-единствен-



Иоанн Креститель

(Палаццо Мартелли, Флоренция)

ной целью часто терял здравомыслие и стремился во все привнести слишком много логики. Не было более полезного слова, чем замечание Донателло, когда Паоло, восхищенный перспективой до того, что был готов пожертвовать ради нее творчеством и жизнью, показывал ему геральдические короны, расположенные в перспективе, или шары с семьюдесятью двумя гранями и острием диаманта, или чаши, надетые на палку, и другие фигуры – теоретические и замысловатые. «Э, Паоло, – воскликнул Донателло, – твоя перспектива заставляет тебя оставить определенное ради неопределенного. Все эти вещи хороши только для тех, кто делает мозаику». Эту историю стоит держать в уме тем, кто испытывает искушение исследовать технические вопросы до предела (известно, что Донателло был одним из самых ученых художников) и лишь для того, чтобы подчинить им мысль и само искусство. Такие теоретики хороши только для создания детских иллюзий мозаики. [Это замечание следовало бы учесть и так называемым поэтам, которые выдают за стихи изощрения формы. – Пер.].

Донателло не щадил бедного Паоло Уччелло и обращался с ним даже весьма жестко. Известна история одной фрески, которую Паоло во время написания прятал ото всех, а когда закончил, Донателло сказал ему: «Ах, Паоло! Вот теперь-то стоит ее спрятать!» Эти слова,

которые, кажется, привели Уччелло в отчаяние, не были ни слишком верными, ни слишком добрыми. Но Донателло сам иногда принимал по размышлении подобные саркастические замечания касательно своих работ, как то было в случае с Брунеллески, который назвал его скульптуры грубыми.

Трогательный памятник восхищения и уважения, не лишенный определенной гордости, оставил нам Паоло Уччелло в изображении Донателло, и этот памятник показывает, что отношения между этими мастерами были превосходными, несмотря на колкие вольности и прямоту языка. Мы счастливы иметь в Лувре серьезную и драгоценную картину, где Уччелло представляет «Джотто, художника, как обновителя и светоч искусства, господина Филиппо Брунеллески как то же для архитектуры, Донателло – для скульптуры, себя – для перспективы и изображения животных, а для математики – Антонио Манетти, своего друга, с которым часто беседовал о геометрии Евклида». Такие вещи воскрешают эпоху для тех, кто обладает воображением. Но для того, чтобы должным образом вообразить это время и этих избранных людей, должно иметь талант Марселя Швоба, написавшего «Воображаемые жизни» таких художников. Можете ли вы представить эти беседы, где серьезнейшая ученость перемежается с самыми ловкими розыгрышами? Не умилил ли вас



Иоанн Креститель

(Национальный Музей, Флоренция)

эта дань, которую Паоло отдал своим именитым современникам и самому себе на этом своего рода интеллектуальном ретабле, который он благоговейно написал и хранил, как алтарную картину, в своем бедном жилище – этом смиренном святилище мысли?

На этом портрете Донато изображен с правильными чертами, выражающими прямодушие, с бородой рабочего, серыми и ясными глазами: весь – воплощенная простота, что делает еще более внушительными грезы и порывы, которые художник кристаллизует и которые, кажется, являются кипящими из этого духа и застывают в материи под чудом творческого движения.

Куртка из грубой материи и шапочка, лишенная изыска, наилучшим образом подходили человеку, который создавал, из самого себя извлекал подобные богатства. Какую необходимость имел в дорогих тканях и драгоценностях тот, кто мог изобрести самые прекрасные драгоценности и всевозможную красоту, человеческую и сверхчеловеческую? Так что Донателло носит самый простой костюм и имеет самый простой облик. Все это согласуется с его возвышенной отрешенностью. Ибо, хотя мы только что видели его «корыстным», обсуждающим цену с башмачниками и требующим богатый ужин (богатый ужин, когда он роняет его на землю!), это человек, который меньше всего заботится о благополучии.

Очаровательная история записана Вазари. Она о том, как скульптор хранил свои деньги. Донателло, чьими добрыми знакомыми были Медичи, самые могущественные и знаменитые банкиры, мог бы доверить им средства, которые ему приносили его работы, чтобы получить проценты. Он же довольствовался тем, что помещал их в корзину, подвешенную под потолком его мастерской. Когда кто-то из товарищей нуждался в деньгах или кому-нибудь из учеников требовались средства на ведение хозяйства или общий ужин, он мог взять их, просто опустив корзину на веревке и даже не предупреждая хозяина.

Какую необходимость мог он иметь в роскоши? Что он мог бы добавить к своей мечте о величии? Однажды Козимо Медичи заметил, что его скульптор ходит в праздничные дни по улицам Флоренции в слишком плохом наряде, и отправил ему великолепный розовый костюм из самой прекрасной материи. Донателло надел его два-три раза, после чего (то ли доказав добрую волю, то ли выдержав испытание) вернул его покровителю, умоляя избавить его от ношения одеяний «слишком изысканных для него».

Также он не принимал подношений. К концу жизни, когда он не собирался больше работать и не имел никаких накоплений, Пьеро Медичи оплатил его долг, оставшийся после Козимо, и подарил ему владение в Каф-



Иоанн Креститель
(церковь деи Фрари, Венеция)

фаджуоло. Донателло пришел поначалу в восторг, но в конце года попросил своего покровителя избавить его от необходимости быть собственником, как он просил избавить его от необходимости быть щеголем. Переговоры, которые надо вести с крестьянами, заботы о строительстве, нескончаемые подсчеты доходов и расходов: все это было чрезмерным для бедного человека, который желал и получил небольшую пенсию, выплачиваемую еженедельно.

Как бы то ни было, он все-таки был «собственником» – владельцем домика на Виа Кокомеро, близ монастыря Святого Николая; кроме того, он обладал небольшим полем в Прато, неподалеку от Флоренции, – в том Прато, которое он обогатил превосходным производением. Первое из этих «богатств» послужило ему, чтобы там умереть, ибо приходится где-то умирать (Ватто позднее говорил, что художнику всегда остается больница, где его никто не отвергнет); второе, хотя и было маленьким, все-таки возбуждало зависть. Родственники Донателло пришли навестить его во время его последней болезни и намекнули, что было бы очень хорошо передать им кусочек земли в Прато. И вот ответ: «Я не могу оказать вам эту услугу, дорогие мои родственники, ибо мне кажется справедливым оставить это поле крестьянину, который столько о нем заботился, а не вам, кто им никогда не занимался и кто же-

лал бы теперь получить от меня подарок за свой визит. Идите! Я даю вам свое благословение». И того было много.

Так вплоть до самой смерти, в нездоровье, что ей предшествует, Донателло сохранял это странное воодушевление, сочетавшееся с возвышенностью духа и здравомыслием, которое он привносил во все самые важные вещи жизни и творчества. В своем завещании он упоминает несколько долгов и несколько векселей, которые у него были, и говорит, что заботится о них. Это действительная христианская мораль: «*Et dimitte nobis debita nostra, sicut et nos...*» [«И отпусти нам долги наши, как и мы...»] Но, что поистине прекрасно и велико в таком образе жизни и мысли, это следующее. Когда у человека есть важная задача прекрасного, он выполняет ее, независимо оттого, как он живет и как умирает. Жизнь становится его служанкой, и все подчиняется творчеству.

У Донателло была эта удивительная вера, эта все превосходящая страсть. Можно сказать, что он любил только свое искусство, не верил ни во что иное, кроме искусства. Для него целью жизни было воплотить тот мир, который жил в его душе. Приобретения, почести, даже успех – все уступало счастью воплощать создаваемые им существа и заставлять их говорить. [Тот, кто живет в мире духовного и знает истинную красоту и истинные ценности, естественно презирает преходящие «блага» – вре-

менный успех, признание толпой черни, роскошество. Для такого человека есть только его цель сказать то, что он должен, и быть услышанным своим равным. Остальное не имеет значения. — *Пер.]*

Таковы в общих чертах характер и дух этого человека и урок жизни великого художника — скромного холостяка, жившего со старой матерью, старой сестрой и молодым племянником. Если мы сравним эти грандиозные произведения и эту скромность с пышностью некоторых шарлатанов, выдающих себя за художников и от которых остаются одни посредственности, то мы легко поймем, кого следует брать в пример.

Добавьте к сказанному изумляющее волнение, постоянное беспокойство его творений, примеры которому мы видели. Добавьте великую возвышенность духа, утонченную культуру, знание столь обширное, что Медичи просили его помочь в составлении их коллекций античного искусства и что его однажды наделили обязанностями инженера; наконец, добавьте то, что он был связан с лучшими творцами своего времени и оценен ими. Разве этого недостаточно, чтобы понять его величие?

VI

Донателло, прекрасный рисовальщик и превосходный знаток живописи (его друзья-художники с волнением спрашивали его мнение о своих работах), имевший способность порождать и осуществлять великолепные архитектурные замыслы (именно он задумал двери сакристии Сан Лоренцо, равно как и наличники, что даже стало поводом к спору с его старым другом Брунеллески, ревниво относившимся к своей должности главного архитектора этого храма), Донателло был, прежде всего, скульптором. Он является мастером одного дела с исключительной последовательностью, отображенной в его произведениях (хотя у нас есть склонность восхищаться разносторонностью великих художников того времени). Его можно было бы назвать самым современным из всех художников, если было бы подходящим определять творца, ограничивая его способности. К счастью, Донателло превосходит всяческие категории благодаря глубине своих произведений.

Из-за этого предпочтения скульптуры (или



Кафедра собора Прато, близ Флоренции

одержимости ею), Донателло был должен взять помощника для выполнения многосложных работ, которые ему поручали, – гробниц и других религиозных и гражданских сооружений.

Брунеллески на эту роль не подходил, ибо у него самого было слишком большое и частное дело для выполнения. Соединение двух превосходящих талантов создало бы союз, в котором обе составляющие имели бы слишком много достоинств и были бы слишком возвышенны, чтобы подходить друг другу. Нужного человека он нашел в Микелоццо, что был скульптором умелым, но просто мудрым, и при этом являлся архитектором тонкого вкуса и умеренности.

С Микелоццо он изготовил много погребальных монументов, в том числе в баптистерии – надгробие антипапы Иоанна XIII, друга Медичи, которые посвятили ему этот роскошный памятник; затем – надгробие кардинала Бранкаччи, изготовленное во Флоренции и перевезенное морем в Неаполь, в место его предназначения – церковь Сан-Анджело ди Седжо ди Нидо; надгробие Джованни Медичи (1428). Кроме того, в последующий период он создал, в сотворчестве с Микелоццо, гробницу Бартоломео Арагацци. Все эти памятники имеют, кроме прекрасных статуй усопших, фигуры аллегорические, мотивы ангелов или детей, сочетающиеся с колоннами или

драпировкой, и т.д. Тот, кто углубит исследование творчества Донателло, найдет в этом ряду много предметов для восхищения, но мы вынуждены ограничиться описанием целого, не вдаваясь в подробности.

Как бы то ни было, есть произведение среди выполненных с Микелоццо, которое мы должны изучить особо, ибо оно обладает огромной важностью в творчестве Донателло, равно как и несравненной красотой. Это – украшение внешней кафедры в соборе Прато (с.85). Можно без преувеличения утверждать, что оно – одно из самых изящных, самых одухотворенных и самых гармоничных произведений итальянского искусства. Между тем, это творение является в своей умеренной роскоши очень простым: оно представляет собою обширную кафедру, что расположена на углу строения, поддерживается пилястром и увенчана коническим навесом. Однако невозможно передать утонченность и вкус, которыми исполнены ее мельчайшие черты. Для ее описания потребовалась бы целая книга, но книга не заменила бы взгляд на произведение – или хотя бы на его фотографию. Видеть это творение – сущее очарование. Пропорции, высота расположения, обстановка, сама атмосфера – все восхитительно.

Барельефы с играющими детьми, которыми Донателло украсил свое произведение (с. 89 и 93), находятся в числе лучших творений



Барельеф внешней кафедры собора Пизы

человеческого гения. Их неистовая жизнь, их особое размещение, великолепная форма, живость выражения – все это не только не равно античному искусству данного жанра, но превосходит его. Эти маленькие персонажи – оживленные, светлые и столь выпуклые, как если бы имели живую, здоровую плоть, – персонажи танцующие, поющие, играющие на музыкальных инструментах, занимают особое место в творчестве Донателло. Это другой полюс мрачного таланта, заставившего восстать подавляющие призраки пророков. Воздух звенит от их криков, равно как от тяжелых шагов пророков раскачивалась земля. В этих изображениях Донателло дает волю своей веселости. Из весьма некрасивого жителя Флоренции он создал страшный образ скорбящего о людских пороках; из ребятишек с флорентийских улиц он явил улыбку природы, что ощущается среди самых серьезных занятий, как сочные и цветущие травы пробиваются меж гранитных плит. Эти танцующие и поющие ребятишки могли бы продолжить свое рондо во время проповеди самого мрачного проповедника. Может быть, застывший шум их криков, их систров, труб и тамбуринов примешивался к грозным речам, произносимыми каким-нибудь Савонаролой над уstraшенной толпой. Однако радость этих возвышенных танцоров имеет некоторый дикий оттенок. Выше мы уже приводили сравнение с музыкой: мы пов-

торим его здесь, где оно особенно подходяще. Дети, которых запечатлел в камне Донателло, – будь то в мраморе кафедры Прато, или в органном балконе собора Флоренции, или в сакристии играющими с гирляндами, или, наконец, в барельефах, находящихся в Национальном музее, и во многих других произведениях, – все они являются проявлением пластической веселости сурового и порывистого скульптора, как скерцо являются проявлениями музыкальной веселости Бетховена в его симфониях. Но при этом всегда присутствует немного отрешенности и страха.

Ряд детей, существ живых и грациозных, созданных Донателло, весьма длинен, и перечислять их всех очень долго. Среди них особое место занимает один своеобразный персонаж, поразительный и многоликий. Это характер Иоанна Крестителя, который появляется в творчестве Донателло чаще в образе ребенка, нежели молодого человека, человека зрелого или старца, хотя последние три воплощения также существуют. Патрон Флоренции интересовал Донателло сам по себе, благодаря вызываемым им впечатлениям, сочетанию грации и дикости, задумчивости и пылкости, которыми наделило его воображение верующих. Его образ представляет широкую гамму выражений – от легкой печали избранного ребенка до аскетизма юноши (статуя столь возвышенно неловкая Палаццо Мартелли – с.71).



Барельеф внешней кафедры собора Прато

Среди них есть один, который, вопреки своей хрупкости и мягкости, заставляет вздрогнуть. Это Джованнино из Национального Музея – маленький Иоанн Креститель (с.67), изображенный в профиль на барельефе, что напоминает одновременно и резко о детстве и смерти. Мы уже однажды намекнули на это, теперь пришло время рассказать об этом подробнее. Обратимся к Вазари. Он, описывая одно из произведений Донателло, говорит прямо, что оно столь совершенно, что кажется невозможным, чтобы оно не было слеплено с натуры. Но, может быть, это лишь домысел или просто образное выражение? Однако в его биографии Вероккио есть пассаж, заставляющий задуматься: «Андреа нравилось лепить с натуры. Таким образом он лепил руки, колени, ноги, предплечья и торсы, чтобы потом использовать эти слепки по необходимости. С его времени начали лепить за небольшую плату головы умирающих. Таким образом, в домах Флоренции появилось множество портретов, так изготовленных, столь естественных и хорошо исполненных, что они кажутся живыми. *Мы весьма обязаны Андреа* тем, что он ввел это в практику».

Этим все сказано. Еще со времен Донателло в искусстве использовались слепки, и даже без вышеприведенного отрывка свидетельством послужили бы некоторые произведения, особенно Джованнино, ибо иногда наше чувс-

тво не ошибается. То же самое впечатление, не менее пронзительное, производит устрашающий и великолепный старец Иоанн Креститель из собора Сиены (с.97). Погребальное выражение сурового лица, своего рода худосочие, которое невозможно подделать и что выдает чисто физиологическую природу: все это представляет собой произведение, в котором слепок с натуры является неотъемлемой частью.

И результат оказывается странно прекрасным, если слепок используется таким художником как Донателло или Вероккио. Донателло, со своим удивительным бескорыстием и образцовым художественным сознанием, не может быть заподозрен в следовании легкому пути, как то делали менее совестливые художники. При его глубоком знании и технической ловкости, для которых не существовало трудностей (напротив, он ставил и шутя разрешал самые сложные творческие задачи), нельзя предположить, чтобы он прибегал к способу, которым пользовались несведущие, дабы избежать трудностей. По всей вероятности, он видел в слепках с натуры возможность сделать свои произведения еще выразительнее. И, в самом деле, *эти произведения обладают красотой, которую может явить только непосредственный отпечаток смерти.*

Из всего вышесказанного можно сделать следующий вывод. Слепки с натуры, в руках



Иоанн Креститель

(собор Сиены)

гениального художника, могут стать этапом истинного творения. Великий художник может и должен использовать данный способ, если это необходимо. Но, как в случае Донателло, он должен уметь обходиться без него.

Последнее замечание оправдывается в целом ряде произведений Донателло. Одни из его детских образов явно обладают чем-то тревожаще-болезненным. Другие же (работы из церкви Ванкеттони и знаменитый смеющийся ребенок из коллекции Миллера), напротив, исполнены с живой натуры. Все они обладают очарованием, которое в равной степени овладевает и искушенными зрителями, и самыми наивными. Что же хотел изобразить скульптор? Побеждающую прелесть юности и бездумной чистоты? Вовсе нет. Ни один из этих детей (даже самые милые и гладкие) не лишен ни задумчивости, ни тени гордости. Эти черты почти незаметны у одних, тогда как у маленьких танцоров Прато (с.93) доходят до нервного неистовства. Но и в тех, и в других всегда присутствует чудо формы и некая упорная печаль, скрытая под грацией, – печаль, являющаяся одной из главных черт искусства, но в данном случае исходящая из сердца самого творца – человека, не имевшего детей. [Печалился он скорее не о том, что не дал кому-то жизнь, а о тех, кому эта жизнь была дана. – *Пер.*]

Принято считать, что Донателло не желал изображать женскую красоту. Это предвзятое

мнение. Стоит вспомнить нежную юную красоту Девы Марии в барельефе Благовещения из церкви Санта Кроче; приятную и милую красоту нескольких Мадонн с детьми (например, из церкви де ла Тринита и мадонну с Виа деи Мартелли, что столь горда быть матерью, столь задумчива, столь проникновенна); наконец, коварную и дикую красоту Юдифи. Кроме того, имеется много аллегорических фигур на погребальных монументах. [Но ни один из этих образов не является столь же прекрасным, как бронзовый Давид! – Пер.]

Как бы то ни было, Донателло предпочитал изображать некрасивые черты, чем пытаться понравиться мещанам следующих поколений. По всей вероятности, он считал душевную силу в женщине наиболее достойной для того, чтобы изучить и прославить. На эту мысль наводят две особые работы, а именно – Магдалина, или святая Мария Египетская (с. 121), и группа «Юдифь» (с. 101).

Произведение, которое скульптор исполнил для флорентийской Синьории и которое коварство флорентийцев обратило против последней, установив статую с девизом «*Exemplum salutis publicae cives posuere*» [«Давать пример общественного здоровья»], эта Юдифь является особенным замыслом, донателловским до крайности и не имеющим аналогов ни в каком искусстве. Она возникла таковою, какая есть, даже без отдаленнейших подобий в



Юдифь

античном искусстве, и с тех пор никто не осмелился скопировать ее – даже те, кто извлекает выгоду, отдавая честь своим великим предшественникам. В некотором смысле композиция этой скульптуры, как и сама затея, неумолима. Бронза, ставшая материей для этого столь чистого и твердого замысла, для этих великолепных драпировок, кажется металлом более прочным, чем на самом деле. Вазари особо указывает на красоту форм для отлива бронзы, на неслыханную заботу, с которой Донателло поправлял их. Заметное тщание, с которым скульптор расположил две фигуры в пространстве одной, придает произведению особый характер. Также это делает его более драматичным. Жертва уже ничто – этот Олоферн, отяжелевший от любви и смерти. Женщина здесь все. Она поднимается между ног воина и возвышается над ним со спокойной свирепостью. В этом положении есть что-то одновременно грозное и навязчивое. Более того, Юдифь ожесточена против этих жалких и слишком доверчивых останков. Для того чтобы достичь своей цели, ей остается отрубить ему голову, и ее красивое лицо, на котором больше не нужно изображать любезность, принимает выражение сосредоточенное и жестокое, в котором критики недостаточно отметили сатирический оттенок. Жесткий и хитроумный дух Донателло не преминул выразить в столь значительной работе случайное величие

героини и постоянное коварство женщины. [В данном произведении можно усмотреть внутреннее сходство с бронзовой статуей Давида. В обоих случаях изображена победа над грубой силой, но если в статуе Давида это триумф Красоты, то в «Юдифи» – гибельное превосходство коварства. Оба произведения изображают сцену убийства. Однако в первом мы видим лишь прекрасное: это победа добра над злом. Во втором представлено обратное: сила уничтожается подвластностью пороку. – Пер.]

Еще мне хотелось бы, не следуя строго хронологии, сказать немного о нескольких отдельных фигурах, которые, кажется, составляют определенный цикл, как фигуры Кампанилы и Ор Сан Микеле. Не имея возможности перечислить здесь все эти отдельные фигуры, рассеянные в настоящее время по музеям Европы и нескольким частным коллекциям, я ограничусь тем, что назову две-три самые прекрасные.

Давид (заметьте между прочим, что все это составляет один ряд, один поворот духа и избрано не случайно: Давид, Юдифь, Иоанн Креститель), мраморный Давид Национального Музея (с.105) был предметом обсуждения многих критиков. Он изящен, а его положение изысканно. Для того чтобы оценить его как можно лучше, его следовало бы (на мой взгляд) считать своего рода рыцарским капризом. Тогда он стал бы для нас тем, чем является в действительности – милым произведени-



Давид

ем, которое вызывает некоторое удивление, ибо Донателло приучил нас к глубоким вещам. Но зато бронзовый Давид (с.109) – это шедевр пластического искусства. Самые прекрасные античные Аполлоны – даже принадлежащие к архаичному периоду и торжествующие в своей вымеренной четкости формы, не изваяны лучше, чем эта статуя. Что можно сказать о естественности позы, изяществе движения, тонком вкусе, отмечающем детали, удачной прическе, ножных латах, митре Голиафа, совершенно сделанной подставке, напоминающей об ученичестве у ювелиров? Ничего. Созерцайте в тишине: это лучше всего.

Любопытно сравнить подобные творения с проявлениями чистого реализма, встречающимися иногда в творчестве Донателло. Возьмем, к примеру, знаменитый полихромный бюст из Национального Музея Флоренции, именуемый «Бюст Никколо да Уццано» (с.55). Кажется, нет точных данных касательно того, чей именно это портрет, да история и не заботится об этом.

Каким бы ни было его имя, человек, представленный в этом произведении, являл собою примечательный тип, почти беспокоящий. Но при этом он трогает нас гораздо меньше, чем те творения Донателло, где объединены красота исполнения и неожиданность замысла – как тот же изумительный Давид. Нам нужна не только рука художника, но и его

сердце. Бюст этого человека является его наблюдением, Давид – его грезой.

Подобная вспышка упоительного вдохновения, подобное совершенство исполнения мы встречаем в веселой статуэтке Купидона, или Меркурия (с.133), – этого восхитительного флорентийского сорванца, который смеется надо всем с цинизмом молодого бога, с беззаботностью кутящего принца.

Именно эти произведения ставят нашего мастера на особое место в искусстве, ибо они соединяют в себе живость воображения и новизну впечатления, которые проникают в нас, как стрела, выпущенная тем дьявольским и очаровательным лучником, а также несут в себе отпечаток несравненного мастерства, глубокого знания и след руки столь умелой и твердой, что может ласкать все тонкости или устанавливать, как скалу, всяческую силу. Одни обладают знанием и техникой. Они холодны. Другие имеют лишь воображение и возвышенное намерение. Они ошибаются. Донателло обладает всем.



Давид

VII

Возобновим или, скорее, завершим наше исследование с чуть большей хронологической последовательностью. За периодом 1425-1433 гг., когда создавались великолепные гробницы в сотворчестве с Микелоццо и монументы Прато и когда совершались путешествия в Сиену и Рим (последнее, кажется, не очень плодотворное), следует период довольно сложный, от 1433 года до 1444-го, начинающийся с недолгого изгнания Медичи. В течение этого времени Донателло создает, среди прочего, статуи детей для органной кафедры в соборе и для сакристии. Также это период Давида и Купидона и великих произведений сакристии Сан Лоренцо. Весьма насыщенный период, не лишенный малообъяснимых волнений, вызывающих у нас замешательство. Речь идет о том, что художник принимает различные значительные поручения, готовится к их исполнению, а потом покидает их – либо незавершенными, либо вовсе неначатыми. [Причиной мог быть творческий спад, временная разочарованность в своем деле, вызванные какими-либо серьезными обстоятельствами. –

Пер.]. Но разве беспокойство не является чертой этого характера? Невозмутимый Донателло, не увлекающийся какой-либо затеей, а потом не подмечающий недостатков, что ускользают от менее проницательных или более корыстных, – разве такой Донателло не оказался бы менее естественным, менее прекрасным, чем человек, которого мы пытались изобразить? В работе духа, особенно у подобного творца, каждое мгновение возникают замыслы более прекрасные, чем предыдущие, появляются задачи более важные. Кроме того, существуют трудности жизни, сложные взаимоотношения с людьми и другие обстоятельства, которые теперь невозможно установить со всей точностью. Таким образом, лучше считать, что, если Донателло взялся в 1437 году создать двери сакристии собора (что было значительным делом), а потом отказался от этого предприятия, на то были свои причины, которых мы не знаем.

Как бы то ни было, он создал произведения не меньшей важности в сакристии Сан Лоренцо – в частности, бронзовые двери, являющиеся основным делом в его творчестве (с.113). Каждая из этих дверей разделена на десять частей, украшенных группами апостолов или святых, в каждой части по двое и все – в самом живом движении и самом непринужденном. Они являются чудесами изобретения – эти дуэты, в которых Донателло описал,



Бронзовая дверь сакристии
(церковь Сан Лоренцо, Флоренция)

кажется, все стороны словопрения и познания. Одни яростно спорят (как бывает меж людей одного мнения), другие вместе читают или пишут в одной книге, третьи даже сердятся друг на друга и резко поворачиваются спиной. Это одновременно отображения духа и величия, где все уравновешено в едином пространстве, полном простоты и богатства.

Эта церковь Сан Лоренцо поистине любима Донателло, будучи одним из мест, где он больше всего работал, с огромным и плодотворным удовольствием. Она было удостоена чести хранить его гроб. Эти двери сакристии, гробница Джованни Медичи, фрески для свода, изображающие Евангелистов, бюсты святого Лаврентия, святого Этьена, святых Козьмы и Дамиана, столь трагические барельефы и столь грандиозно задуманные двойные кафедры для проповеди в виде амвона и прочие произведения декора: вот значительная часть его творения, находящаяся только в этом месте.

Барельефы кафедр для проповеди предоставляют нам возможность поговорить еще об одной стороне этого неисчерпаемого гения: о композициях с несколькими персонажами. Здесь мы находим драматическое воображение, живописный цвет и красоту чувства, принадлежащую уже не одному образу, но распределенную между многими, — черту страстную и пронзительную, что не была с тех пор прев-

зойдена в подобных композициях. Скульптор оказывается здесь замечательным художником, ибо он смело привносит в живопись свои приемы и эффекты. Из принципов живописи он извлекает не только все возможности композиции, но и самое поразительное многообразие в расположении фигур и предметов, отчего появляются роскошные или трагические пейзажи и пышная и сложная архитектура, что подобна (если не превосходит) суровым картинам Флоренции тех лет и смешивается с упоительной фантазией, воскрешающей исчезнувшие античные города. Ничто не показывает нам лучше, что Донателло ограничиваясь скульптурой, обладал в то же время способностями других великих мастеров своей страны и что нельзя считать его великим творцом только в одной области.

Невозможно смотреть без содрогания на картины кафедры Сан Лоренцо, где барельефы – очень плоские – являют самые бурные, самые пронзительные сцены, которые только может создать воображение, вдохновляясь великими историями Нового Завета. В «Голгофе», посреди неистового страдания верующих и безумства палачей, ангелы парят в небесах; в «Снятии с Креста» (с. 117) Магдалина в отчаянии заламывает руки, испуская крик боли, а на заднем плане римские солдаты, восседающие на конях изумительной красоты, являют своими бесстрастными силуэтами противопос-



Снятие с Креста

(кафедра церкви Сан Лоренцо, Флоренция)

тавление всей драме. На другой стороне имеются еще три сцены, не менее волнующие: «Христос в лимбе», «Воскресение» и «Вознесение», где замысел удивителен: Христос, еще находясь меж своих учеников, скорее ускользает на небо, чем возносится, — в движении, которое никакая сила не может остановить.

VIII

Невозможно показать на этих страницах всю огромность произведений Донателло – не столько из-за ограниченности подобного исследования, сколько из-за их интеллектуальной значимости и эмоциональной силы. Как бы то ни было, мы находимся еще в 1444 году, и должны пройти еще двадцать два года, в течение которых Донателло исполнит вещи столь значимые, что без них его творчество было бы неполным. Действительно, восхитительные барельефы Сан Лоренцо, которые мы только что рассмотрели, датируются последним периодом его жизни, и хотя обычно говорят, чтобы показать свою эрудицию, что их завершил Бертольдо, они все же являются творениями Донателло – и одними из его самых красноречивых произведений. Возвращению во Флоренцию, где создавались эти работы, а также многие другие, предшествует период в девять лет (1444-1453), во время которого Донателло изготавливает в Падуе грандиозную статую Гаттамелаты, многочисленные барельефы в Санто и другие прекрасные



Мария Магдалина

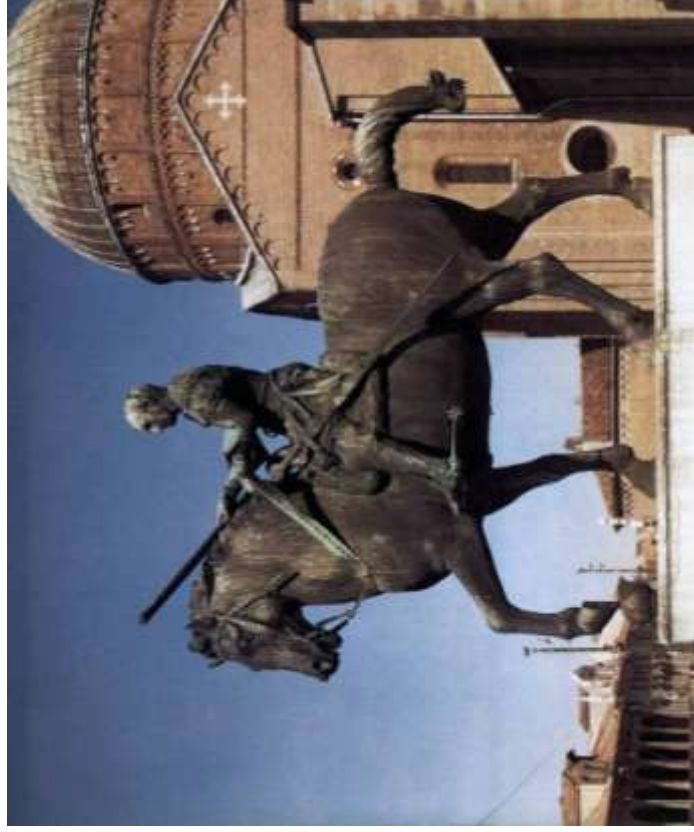
вещи в Венеции, Модене, Сиене, Монтепульчано и Фаэнце.

Для того чтобы не обходить молчанием столь длинный ряд творений, скажем сразу, что Иоанн Креститель церкви деи Фрари в Венеции, Святой Иоанн и Святой Иеремия в Фаэнце являются достойными сотоварищами остальных произведений.

Но Гаттамелата (с.125) – это одна из важных вех на творческом пути Донателло. Его спокойствие и сила имеют ту же значимость, что утверждение прав и муки мысли – у апостолов Кампанилы. Разумеется, в наше время этот кондотьер не имеет значения, и история о нем не помнит. Это заслуга художника, что он занял особое место: Донателло сотворил вместе портрета символ.

Венеция, по слову М. Мюнца, «щедро поощрила возведение памятника своему старому генералу, оставив его вдове и сыну заботу оплачивать издержки». Эта статуя потребовала от Донателло очень глубоких исследований, дав ему возможность проявить свой талант во всей полноте. В самом деле, то была первая значительная конная статуя, возведенная в Италии со времен античности. Его могли вдохновить кони Сан-Марко и конные статуи, увиденные в Риме. Но статуя Гаттамелаты была сама по себе истинным изобретением для того времени. Ее новизна и выразительность оказались превзойдены только в Коллеоне ра-

боты Вероккио. Правда, последнее произведение, задуманное иным гением, выражает иную идею. Гаттамелата – это осмотнительный предводитель, командир над самим собой, ведущий других со спокойствием; Коллеоне же неистово бросается в самую гущу сражения, полагаясь на внезапность своего натиска и на свою силу, заставляющую бежать от него. Можно было бы долго анализировать и сопоставлять эти два произведения, опираясь уже не на средства выражения, но на чистую технику. В конце можно было бы заключить, что произведение Донателло, показавшееся поначалу сдержаннее, имеет большее величие и меньше эффектности и живописности. Оно отличается силой, свойственной нашему художнику, и равно самым прекрасным античным произведениям. Из существующей критики этого творения стоит указать на одно замечание, так как из него можно извлечь определенный урок. Один писатель, хорошо знавший коней (может быть, даже слишком хорошо), полковник Дюусе, у которого спрашивали мнения о всех античных и современных произведениях, где встречалось что-либо, связанное с конями, так отзывался о Гаттамелате: «Произведение задумано в духе античности, в модели его уже (!) просматривается стремление к анатомическому исследованию и движение, которое, будучи вынужденным, тем не менее, не является противным законам движения животных (?)...



Статуя Гаттамелаты
(Падуя)

У Гаттамелаты положение одновременно непринужденное и важное; он сидит на своем коне прочно, но без небрежности... Всадник намного удачнее коня, чьи голова, шея и грудь не сочетаются с крупом и задними ногами».

Да будет нам позволено принять в данном высказывании только хвалебную часть. Удачи (или, скорее, правдоподобия), отмеченные полковником, верны. Но замеченная им неправильность явно является частью замысла, служа для усиления впечатления от силы. Там, где специалист видит погрешность, мы находим дополнительную красоту. Мог ли Донателло ошибиться, создавая произведение, которое поглотило все его внимание на целые годы? [Было ли у него желание создавать данное произведение? – *Пер.*] Донателло создал образ не коня как такового, но коня определенного. Тогда как специалист восторгается точностью (как, например, перед рисунком Мессонье), мы придерживаемся точки зрения искусства. [Хотя автору биографии хочется поспорить с вышеприведенной критикой, она справедлива. Диспропорция в статуе коня очевидна. Еще сильнее заметно несоответствие между фигурой всадника и коня: первая выглядит слишком маленькой, незначительной, как если бы то был памятник не генералу, а его коню. Это является следствием простой неопытности в создании конных монументов – неопытности не одного Донателло, но всей той эпохи. – *Пер.*]

Жители Падуи пришли в такое восхищение от этого произведения, прославлявшего их родину, что употребили все средства (лучшие средства), чтобы удержать Донателло в своем городе и сделать его гражданином Падуи. Поэтому ему были поручены важные работы, особенно в Санто (в церкви Святого Антония Падуанского), где он должен был изобразить историю святого в значительных барельефах, преисполненных действующими лицами, – барельефах оживленных и самого лучшего художественного замысла. Чудеса святого, чувства, охватывавшие толпу, трогательное выражение главных героев, что принимают благодеяния или подвергаются гневу святого Антония, убедительны настолько, насколько это возможно. Мы могли бы долго описывать их, если бы не писали краткое исследование, всегда уступающее простому взгляду. Описание хорошо для того, чтобы отметить историческое событие, подчеркнуть различие или сходство. В данном случае оно не подходит.

Но общий дух композиций стоит изучить подробнее. Донателло увлечен, в первую очередь, сюжетом целого; воображение являет его творцу, как во вспышке молнии – сразу с расположением, волнением, дополнительными частями, главными героями и самыми малозначительными персонажами, ибо последние являются иногда наиболее живописными



Положение во гроб
(церковь святого Антония Падуанского)

и привлекают больше внимания, чем герои действия. Картина отлично подмечена и прочувствована и, хотя, на первый взгляд, противоречит строгим правилам композиции, вполне соответствует жизни. Зрелище открылось художнику внезапно, и он изображает его таким, каким увидел. Несмотря на необычность исполнения, все упорядочено, ясно и оживлено, и эмоция, которую творец испытал и хотел передать, является из целого, а не от отдельных фигур, какими бы патетическими они ни были. Вот, где чудо этого искусства, и вот, где одно из главных признаков истинного искусства как такового. Важно понять это, чтобы правильно оценить эти произведения.

Существуют два направления для творческого гения, будь то в литературе, искусстве или музыке. Одно из них – мелодическое, другое – полифоническое. В первом все подчинено одному-единственному голосу, одной-единственной линии. Во втором говорит все, и именно зритель или слушатель выделяет из этого многоголосого множества то, что творец намеренно хотел заставить его выделить. Один будет Расэном, другой – Шекспиром; один – Глюком, другой – Вагнером; один возведет греческий храм, другой – многосложные индийские пагоды. Мы не собираемся решать здесь, какое из этих устремлений выше. По всей вероятности, оба равны, ибо оба присущи человеческому духу и оба создали великие

произведения. Они никогда не смогут понять друг друга: это мы должны их понять. Барельефы Падуи с их еще более патетическим продолжением Сан Лоренцо принадлежат полифоническому направлению. Именно это мы хотели бы особо отметить. Ни одно из произведений Донателло, каким бы простым оно ни являлось, не лишено сложности. Здесь мы видим триумф этой особенной склонности одновременно испытывать и выражать несколько чувств: самое мрачное умонастроение смешивается с нежностью, равно как с терзаниями.

Такова, без сомнения, тайная причина того, что все современные скульпторы и, в целом, все художники нашего времени считают Донателло своим покровителем и тем, кто, открыв пути, продвинулся дальше них всех. Это ему, по большей мере, возрожденное искусство обязано своими лучшими замыслами. Фидия следует считать самым сильным и самым точным творцом ясных форм; Донателло стал неожиданным создателем форм беспокойных. Именно он ввел в произведение искусства волнение, и с тех пор оно заняло свое место в одном ряду с чистой грацией и простой привлекательностью.

Посмотрите, сколь богат и превосходен ряд тех, кто пришел после Донателло! Можно сказать, что все итальянские скульпторы, жившие непосредственно после него, были оча-



Купидон

рованы им, и что даже те, кто обладал самой своеобразной природой, отдал ему должное более или менее охотно.

У одних его влияние утишается естественною мягкостью, как у Дезидерио да Сеттиньяно или Мино да Фьезоле, у других оно обогащается причудливой и чувствительной оригинальностью, как у Агостино ди Дуччо; у третьих, наконец, как у Вероккио, одного из самых великих творцов и поистине достойного соперника Донателло, оно проявляется той же драматической жесткостью, теми же гордыми и сосредоточенными акцентами.

И сколько других существует вокруг нашего мастера – тех, кто без него наверняка последовал бы иным путем! Достаточно назвать Нанни ди Банко, Росселлино, Бенедетто да Манджано, Чивитале, Сансовино. Каждый из них обладает собственной красотой, каждый создал свой великий памятник и ни один не отказался от того, что указал Донателло: добавлять к отточенной форме чувство. И когда пришел Микеланджело, не оставалось уже ничего неиспробованного, кроме гигантского. Однако *глубокое* принадлежало предшественникам.

Донателло создал в Падуе другие, многочисленные, произведения: восхитительный ряд ангелов-музыкантов – на этот раз отдельных фигур, распятие, статуи святых, алтарную перегородку и т.д. Все эти превосходные вещи

сохранены там к великой радости ценителей искусства.

Как мы уже говорили, Донателло не соби-рался поселяться в том городе, искать и на-ходить там почести и выгоду. Возвышенный здравый смысл, тесно связанный с законами жизни и мысли, не ведет к спокойному удов-летворению и сидячему существованию. На-против, он развивается вместе с жизнью, ко-торая есть постоянное развитие. И Донателло на вершине своего успеха покидает Падую, объясняя это так: «Если бы он оставался там дольше, он забыл бы все, что знал, получая столько похвал от каждого, поэтому он счел лучшим вернуться на родину, где, будучи без конца укоряемым, он получил бы таким обра-зом возможность работать еще больше и, сле-довательно, приумножать свою славу».

Эта прекрасная озабоченность необходи-мостью делать успехи проявляется у всех истинно великих художников, когда они дости-гают весьма зрелого возраста. Для них этот возраст не отличается мудростью в том смыс-ле, в каком ее понимают робкие или призем-ленные. Напротив, самые значительные лири-ческие откровения, самые блистательные вос-торги отмечают эти высшие годы. Именно это настало для Донателло. Он вернулся во Фло-ренцию после долгих блужданий, о которых мы рассказали.

Он не всегда выполнял то, что ему заказы-



Ангелы-музыканты

(Падуя)

вали, будучи вынужденным выбирать между множеством вещей, которые ему предлагали, и тем множеством, что создавало его воображение. Но этот последний период столь прекрасной жизни тоже был наполнен, и когда паралич и недуги, предвещающие уход, ожесточились в этом более чем восьмидесятилетнем теле (Донателло умер в 1466 году), все было сказано и сделано.

Этот скульптор создал огромное множество различных образов: статуи, портреты, рельефные картины; создал строгость и улыбку, образы вечного страха и вечной надежды.

Выше мы постарались описать последние годы этого страстного и мудрого человека. Также мы попытались, по мере развития повествования, выделить главные впечатления и мысли, которые вызывают его величайшие произведения.

Наша задача выполнена в очень малой мере. То, что нас утешает в ее явной и неизбежной посредственности, это надежда внушить возвышенным умам не просто уважение к Донателло, но восхищение, не просто интерес, но очарованность. Именно с этими чувствами следует рассматривать творчество человека, который был одним из самых великих создателей формы, равно как одним из самых великих поэтов искусства.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие переводчика	5
I. Место Донателло в искусстве	6
II. Общее впечатление от его творчества. Развитие художника	11
III. Донато и Брунеллески	24
IV. Донато – создатель человеческих образов. Пророки и патриархи	39
V. Характер Донателло. Особенности его гения	64
VI. Обзор творчества Донателло. Несколько главных тем	84
VII. Композиции с несколькими персонажами	111
VIII. Донателло в Падуе. Конец	120

Изображение на обложке – «Христос в Гефсеманском саду» работы Донателло (Сан Лоренцо).

Арсен Александр

ДОНАТЕЛЛО

Дизайн и компьютерная верстка – Ольга Кавецкая

Заказ № от
Формат Тираж 45 экз.

Издательство «Триада»